



Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada

LÚCIA NAGIB

Doutora em Artes pela ECA-USP

Professora catedrática de Cinema na Universidade de Reading - Inglaterra

Resumo: Este texto analisa a participação feminina na Retomada do Cinema Brasileiro dos anos 1990 para além das diferenças de sexo, raça, classe, idade ou etnia. Seu principal argumento é de que a contribuição mais decisiva dada pelas mulheres que despontaram como cineastas no cinema brasileiro recente foi a disseminação do trabalho colaborativo e da autoria compartilhada, e não a mera ascensão ao panteão autoral segundo uma tradição notoriamente machista.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro. Cinema da Retomada. Mulheres cineastas. Diferença.

Abstract: This paper analyses the female participation in the Brazilian Film Revival of the 1990s beyond differences of sex, race, class, age and ethnicity. Its main contention is that the most decisive contribution brought about by the rise of women in recent Brazilian cinema has been the spread of team work and shared authorship, as opposed to a mere aspiration to the auteur pantheon, as determined by a notoriously male-oriented tradition.

Keywords: Brazilian Cinema. The Brazilian Film Revival. Female filmmakers. Difference.

Résumé: Cet article analyse la participation féminine dans la Renaissance du Cinéma Brésilien des années 1990 au-delà de la différence de sexe, race, classe, âge et ethnicité. Il soutient que la contribution plus décisive faite par les femmes qui ont émergées comme cinéastes dans le cinéma brésilien récent a été la dissémination du travail collaboratif et de la création partagée, plutôt que la simple ascension au panthéon des auteurs selon une tradition notoirement machiste.

Mots-clés: Cinéma Brésilien. Renaissance du Cinéma Brésilien. Cinéastes féminines. Différence.

E. Ann Kaplan define o denominador comum das discussões no campo da teoria feminista do cinema da seguinte maneira:

Um conjunto central de conceitos, trabalhados e retrabalhados por acadêmicos, diz respeito à *diferença*: de início, referindo-se à diferença sexual entre masculino/feminino; mais tarde, à diferença entre lésbicas e heterossexuais – ou seja, a diferença dentro da sexualidade feminina; ainda mais tarde, à diferença de “gênero” (distinta da “sexualidade”); e, finalmente, diferenças entre mulheres com base em raça e etnia. (KAPLAN, 2000: v).

Kaplan conclui que a tarefa atual da teoria feminista do cinema é aprender “a ir além da diferença” imaginando-se “novos modos de ser” (KAPLAN, 2000: vi). Tomando por objeto a participação feminina no que se convencionou chamar de Retomada do Cinema Brasileiro – isto é, filmes produzidos na segunda metade dos anos 1990 – proponho aqui interpretar a sugestão de Kaplan como um convite para se pensar além das diferenças de sexo, raça, classe, idade ou etnia. Começo situando o fenômeno da Retomada em seu contexto histórico, com o fim de avaliar se o *boom* da produção no período constituiu um pico criativo e, caso positivo, o quanto dessa criatividade sobreviveu até o momento presente. Passo, a seguir, a focalizar a participação feminina na direção de filmes, sugerindo que o aumento numérico de mulheres cineastas nesse período, realmente impressionante, reflete apenas parcialmente as drásticas mudanças no modo de produção e expressão cinematográficas derivadas das políticas neoliberais introduzidas no país nos anos 1990. Segundo creio, a contribuição mais decisiva dada pelas mulheres que despontaram como cineastas no cinema brasileiro recente foi a disseminação do trabalho colaborativo e da autoria compartilhada, e não a mera ascensão ao panteão autoral segundo uma tradição notoriamente machista. Sem dúvida, filmes centrados na vitimização feminina proliferaram durante a Retomada, inaugurando uma tendência que persiste até hoje, e eles foram, e continuam sendo, inestimáveis para a compreensão da causa feminista no país. Contudo, em lugar de recorrer a leituras feministas de estratégias representacionais, vou apresentar aqui exemplos de experimentos estéticos *apresentacionais*, abertos ao contingente documental e ao real imprevisível que, segundo creio, suspendem o caráter

pedagógico das narrativas representacionais. Alego que tais obras introduzem um dilema, ou “dissenso”, nas palavras de Jacques Rancière, que, ao invés de dar lições unívocas, multiplica os sentidos do referente.

A Retomada e a ascensão da autoria compartilhada

Como expliquei em detalhe em três livros sobre o assunto, (NAGIB, 2002; 2003; 2006/2007), a Retomada *strictu senso* se refere ao período entre 1995 e 1998, quando o fluxo de produção de filmes foi restabelecido no Brasil, após uma brusca interrupção no efêmero governo Collor (1990-92). O retorno à produção se deveu em primeiro lugar à instituição do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, que redistribuiu o espólio da Embrafilme, extinta por Collor, criando, assim, a impressão de um *boom* na produção, a partir de meados da década, graças ao gargalo gerado nos anos anteriores. Isto não invalida o fato de que houve uma real explosão criativa, como resultado tanto do renascimento cinematográfico quanto da atmosfera de liberdade política que passou a reinar após vinte anos de ditadura militar. Sua característica mais notável foi o ímpeto de se redescobrir o Brasil, em especial o sertão árido do nordeste, outrora arena política icônica do Cinema Novo. O sertão foi insistentemente revisitado pelos cineastas do período, não mais como uma chamada para a revolta contra injustiças sociais, mas como uma reunião eufórica com o coração culturalmente rico do país. Tal processo alcançou o clímax com *Central do Brasil* (Walter Salles), ganhador do Festival de Berlim de 1998 e transformado em epítome do movimento da Retomada. Já me detive sobre os modos como a curva utópica ascendente que caracterizou esta fase sofreu uma queda brusca após *Central do Brasil*, com filmes que migram para o sudeste e seus bolsões de crime e pobreza, ou seja, as favelas do Rio de Janeiro e São Paulo, tais como em *O Invasor* (Beto Brant, 2001) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002). Considero que tais filmes marcam o fim da Retomada e sinalizam ao mesmo tempo o encerramento de um pico criativo no cinema brasileiro, apesar de a sensação de *boom* persistir até hoje graças à alta produção de filmes, beirando os 100 títulos por ano. O que se vê hoje, no entanto, é muito mais um fenômeno comercial que criativo, em sintonia

com o extraordinário crescimento econômico brasileiro na última década e impulsionado pela crescente participação da Rede Globo e de *majors* americanas na produção e distribuição de filmes no país.

É a esse *boom* criativo inicial, ocorrido no curto período da Retomada, que se deve relacionar a ascensão das mulheres à direção de filmes, e não ao fenômeno eminentemente comercial mais recente. A prova, em termos numéricos, está no fato de que entre 90 cineastas ativos entre 1994-98, 17 eram mulheres, isto é, aproximadamente 19%, um crescimento significativo quando comparado aos menos de 4% de presença feminina nos anos pré-Collor. Entretanto, tal curva auspiciosa perdeu força nos anos seguintes, pois, dos 76 filmes lançados em 2010, apenas 14 foram dirigidos por mulheres, ou seja, em torno de 18%. Mas é aqui que devemos colocar a questão sobre o que o termo “diretora” realmente significa, e se é produtivo identificar essa figura com o “autor” de um determinado filme.

O sempre visionário Noël Burch, já em 1993, denunciava a cinefilia, nos moldes praticados pelos jovens críticos dos *Cahiers du Cinéma* inventores da *politique des auteurs*, como “uma paixão essencialmente masculina” (BURCH, 1993: 8). Dez anos mais tarde, Angela Martin retornou ao tema, afirmando que “a noção de *auteur* não se aplica à direção de filmes por mulheres” pois “o clamor da *Nouvelle Vague* por uma auto-expressão pessoal é muito diferente do apelo feminista para que o pessoal seja político e não egocêntrico” (MARTIN, 2008: 128-9). Martin diz ainda que:

Se antes nos preocupávamos com a existência de uma estética feminista ou com uma voz feminina que balizasse a realização de filmes por mulheres, tais questões são agora menos produtivas e, apesar de necessárias e importante em sua época, tornaram-se, de certo modo, tão limitadoras quanto a teoria do *auteur*. (MARTIN, 2008: 130)

Martin fundamenta seu argumento citando a natureza colaborativa de obras progressistas como os filmes de Laura Mulvey e Peter Wollen, e de Danielle Huillet e Jean-Marie Straub. Muitos outros casais poderiam se alinhar a esse padrão, por exemplo, Margarete von Trotta e Völker Schlöndorff na Alemanha; Agnès Varda e Jacques Demy na França; Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville na Suíça; e Kathryn Bigelow e James Cameron nos EUA, estes últimos constituindo o

objeto de análise de Martin. Cabe lembrar que tais casais se uniram tanto em suas vidas pessoais quanto profissionais, sugerindo uma partilha democrática de papéis colocada em prática, em primeira instância, na realidade empírica antes de ser transposta para a tela. Não surpreende, pois, que essas duplas estejam ligados a algum tipo de experimentalismo ou vanguarda ou, ao menos, a movimentos de novos cinemas.

Tais práticas oferecem paralelos notáveis com a Retomada, em que duos de direção também proliferaram, a começar com Walter Salles e Daniela Thomas. Apesar de não serem unidos na vida privada, como muitos de seus colegas, as especialidades individuais de Thomas e Salles se complementam de forma extraordinária. Com vasta experiência em teatro e direção de arte, além de um admirável talento de roteirista, Thomas foi responsável por preparar Salles para o cinema de ficção, após uma carreira consistente como documentarista, ao lado de seu irmão João Moreira Salles, e de uma primeira aventura no cinema narrativo, *A grande arte* (1991), de pouco sucesso. O resultado desse encontro foi *Terra estrangeira* (1995), co-dirigido por Salles e Thomas e considerado por muitos o filme fundador da Retomada, com sua representação vívida, quase documental, dos sombrios anos Collor.

A partir desse marco, a direção conjunta se tornou habitual no cinema brasileiro, lançando outros casais de parceiros na vida pública e privada, como Laís Bodanzky e Luiz Bolognesi, Mirella Martinelli e Eduardo Caron, Bia Lessa e Dany Roland. A colaboração também se tornou usual em outras áreas, como nos exemplos do diretor Domingos Oliveira e a atriz Priscilla Rozenbaum; o diretor Toni Venturi e a atriz Deborah Duboc; a diretora Sandra Werneck e o engenheiro de som Silvio Darin; o diretor Sergio Rezende e a produtora Mariza Leão; o diretor Alain Fresnot e a produtora Van Fresnot; o diretor Paulo Thiago e a produtora Glaucia Camargos, e muitos outros. Até mesmo Fernando Meirelles, o mais renomado diretor brasileiro contemporâneo, só começou a dirigir filmes sozinho ao lançar-se na carreira internacional, com *O jardineiro fiel* (2005), *Ensaio sobre a cegueira* (2008) e *360* (2011). Ao contrário dessas produções internacionais, todos os seus filmes brasileiros são de direção compartilhada: com Fabrizia Alves Pinto, em *Menino maluquinho 2* (1998); com Nando Olival,

em *Domésticas* (2000); e com Kátia Lund, em *Cidade de Deus* (2002). De fato, Meirelles e os irmãos Salles são incentivadores da realização colaborativa e da autoria compartilhada dentro de suas produtoras, O2 e Videofilmes respectivamente. Estas produtoras se encontram por trás das personalidades mais criativas do cinema brasileiro recente, dentre elas, Tata Amaral, Eduardo Coutinho e Karim Aïnouz, fato que inevitavelmente apõe a assinatura dos produtores (eles próprios, artistas) ao lado da dos diretores. Um exemplo eloquente é o primeiro sucesso comercial da O2, *Cidade de Deus*, que originou a série de TV *Cidade dos Homens*, com diferentes diretores escalados para cada episódio. A experiência produziu uma contrapartida feminina, *Antônia* (Tata Amaral, 2006), produzida pela O2, igualmente seguida de uma série para televisão com o mesmo nome e múltiplos diretores. É certo que desde o período da Retomada o cinema se aliou cada vez mais à televisão, área em que o trabalho em equipe é a regra, minando ainda mais a figura do *auteur*.

Uma vez que essa tradição colaborativa tem não só continuado, mas se expandido nas práticas contemporâneas, a presença feminina é sentida em todas as partes, mesmo quando a assinatura de uma diretora não consta dos créditos do filme. As mulheres no Brasil têm uma participação extensa na edição – curiosamente, área onde as mulheres se destacam no mundo inteiro –, sendo um exemplo Idê Lacrete, que integrou a equipe de diretoras com Tata Amaral, Eliane Caffé e Suzana Amaral em suas mais importantes obras, assim como de dezenas de filmes da Retomada. Ainda mais marcante é o número de produtoras no Brasil, uma área dominada por homens, incluindo as já citadas Mariza Leão, Glaucia Camargos e Van Fresnot, mas também outras mulheres notáveis, ativas em filmes tanto de baixo quanto de alto orçamento, como Lucy Barreto, Assunção Hernandez, Paula Lavigne, Rita Buzzar, Sara Silveira, Yurika Yamazaki e Zita Carvalhosa.

Desde a Retomada, a autoria se tornou ainda mais difusa em virtude da ascensão do gênero documentário, que abre espaço ao evento pró-fílmico contingente e inesperado. Pode-se mesmo dizer que o maior êxito, tanto de diretoras quanto de diretores, nos dias utópicos da Retomada, foi avançar para além da representação em direção a um regime *apresentacional*

que borra as fronteiras de gênero, classe e etnia tanto quanto as de sexo. Exemplos não faltam, principalmente entre os filmes que se empenharam em reavaliar os territórios de pobreza no Brasil por meio de um novo olhar, informado pela euforia da hibridação. *Baile perfumado* (1997), dirigido pela dupla Paulo Caldas e Lírio Ferreira, inclui cenas documentais de cangaceiros nordestinos feitas pelo comerciante ambulante Benjamin Abraão, no anos 30, intercaladas à ficção. Essa mistura de gêneros reverbera um novo retrato do sertão, o qual deixa de ser o âmbito da pobreza em oposição ao litoral rico, de acordo com a famosa fórmula de Glauber Rocha. Ao contrário, a caatinga onde o cangaceiro Lampião se esconde é exuberante e permeada de águas, tanto de rios quanto do mar. Lampião é apresentado não como um bandido vulgar, mas como um dândi, dado a dançar, vestir-se bem, perfumar-se, beber uísque e até ir ao cinema na cidade. O sertão e o litoral, a cidade e o campo partilham a mesma modernidade líquida sem fronteiras, tão bem descrita por Zygmunt Bauman, que a faz derivar da prevalência do coletivo sobre o individual:

Os sólidos que estão para ser lançados no cadinho e os que estão derretendo neste momento, o momento da modernidade fluida, são os elos que entrelaçam as escolhas individuais em projetos e ações coletivas – os padrões de comunicação e coordenação entre as políticas de vida conduzidas individualmente, de um lado, e as ações políticas de coletividades humanas, de outro. (BAUMAN, 2001: 12)

Baile Perfumado, assim, rompe com a representação insular do nordeste feita pelo Cinema Novo e cria uma atmosfera de confraternização globalizada, na qual um libanês se alia a um cangaceiro brasileiro, o baião se mescla ao *pop* americano e diretores da classe média se misturam à população rústica do sertão.

Outro exemplo eloquente de fronteiras fluidas é *Crede-mi* (1997), também filmado no sertão por outro casal na vida profissional e privada, os multiartistas Bia Lessa e Dany Roland. O filme começa tipicamente com um *travelling* sobre uma vasta extensão de água, como um voo digital sobre a modernidade líquida. Os diretores Lessa e Roland estão nitidamente fascinados com a redescoberta do sertão nordestino, com suas cores, festas, música e religião populares, que lhes possibilitam criar hibridismos em todos os níveis. Lessa e Roland recorreram

à sua experiência com teatro e ópera para organizar uma série de oficinas com atores amadores no interior do Ceará, nas quais retrabalharam trechos do romance *O eleito*, de Thomas Mann. As improvisações dos atores restauram, de certa maneira, as origens do conto oral medieval que marcam o texto culto de Mann, enquanto este se intercala com imagens documentais de festas religiosas e celebrações populares onde não há opressores ou oprimidos, vítimas ou réus. Sequer há vítimas de sexo, em uma história de incesto entre dois irmãos gêmeos cujo filho, abandonado no mar, volta como adulto e acaba casando-se, sem saber, com a própria mãe. Em vez de punido por seu pecado como no mito edipiano, ele se torna Papa. Apesar de sua aparência apolítica, este conto oferece um curioso paralelo com a história de Luiz Inácio Lula da Silva, que, nascido no mesmo nordeste árido de *Crede-mi*, acabou se tornando o presidente mais popular da história do Brasil (ao lado de sua sucessora, companheira de partido e primeira mulher presidente do Brasil, Dilma Rousseff). Conto de fadas apresentacional, produzido por uma estonteante câmera na mão que parece incapaz de diferenciar fato e ficção, *Crede-mi* acaba sendo mais realista do que a representação grosseira da ascensão de Lula no filme mais recente *Lula, o filho do Brasil* (Fábio Barreto, 2009), inteiramente concebido com base na vitimização melodramática.

O mais fascinante desses filmes é precisamente sua recusa em situar a política no domínio da vitimologia representacional, ou seja, na diferença. E aqui cabe lembrar a desconfiança de Rancière com relação à arte representacional de intenção política que recorre ao dispositivo mimético de forma a revelar, em suas palavras, “o poder da mercadoria, o reino do espetáculo ou a pornografia do poder”. Ele diz: “[...] já que é muito difícil encontrar alguém que realmente ignore tais coisas, o mecanismo acaba girando em torno de si mesmo” (RANCIÈRE, 2009: 14), ou seja, reproduzindo o consenso. Em vez disso, Rancière propõe o dissenso, que explica da seguinte forma: “Se existe uma relação entre arte e política, ela deve ser compreendida enquanto dissenso, o próprio cerne do regime estético: obras de arte podem produzir efeitos de dissenso exatamente porque não dão lições nem têm uma finalidade” (RANCIÈRE, 2010: 140).

Dissenso é, para Rancière, o elemento que separa o regime estético do representativo na arte. No regime estético, de acordo com Rancière, a função da ficção não é opor o imaginado ao real, mas re-enquadrar o real, ou seja, enquadrar um dissenso. A ficção, nesse regime, “é uma forma de mudar modos existentes de apresentações sensórias e formas de enunciação; de variar enquadramentos, escalas e ritmos; e de construir novas relações entre realidade e aparência, entre o individual e o coletivo” (RANCIÈRE, 2010: 141). No modo representativo consensual, a realidade sensória é dada como unívoca, enquanto “ficções políticas e artísticas introduzem o dissenso ao esvaziar este ‘real’ e multiplicá-lo de forma polêmica” (RANCIÈRE, 2010: 149).

Tal ideia apresenta a irresistível atração, no que concerne a Retomada, de redefinir a arte política como aquela que se recusa a antecipar seus efeitos, questionando, ao contrário, seus próprios limites e poderes. Ou seja, uma arte que aceita sua própria insuficiência e, mesmo quando se infiltra no mundo das relações sociais e lutas de poder, “fica satisfeita em ser meras imagens”, nas palavras de Rancière (2010: 149). De fato, a Retomada deixou um legado de filmes instigantes sobre a questão feminina que, em vez de oferecer visões unívocas, multiplicam os possíveis sentidos do real. Um exemplo é *O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho, um documentário focado quase exclusivamente em mulheres pobres de um vilarejo na Paraíba, no mesmo nordeste do Presidente Lula. No filme, as personagens são instadas a falar de suas vidas pessoais, em lugar de seus problemas sociais. Consequentemente, a condição feminina e de classe mal aparece nos depoimentos, que oferecem reflexões íntimas e inconclusas de vidas comuns numa típica abordagem dissensual da realidade.

Rumo à superação da diferença

O sistema colaborativo amplamente disseminado no cinema brasileiro a partir da Retomada nos faz indagar se seria possível – ou mesmo produtivo – identificar filmes com um perfil especificamente feminino naquele período. Não há como negar a importância política de realizadoras como Tata Amaral, que regularmente revisitam o tema da opressão da

mulher nas camadas pobres da sociedade, em filmes inovadores como *Um céu de estrelas* (1996) e o já mencionado *Antônia*, ambos culminando com o assassinato do homem opressor pela mulher liberada. Mas seriam elas substancialmente diferentes de diretores de filmes como *Contra todos* (2003), estreado pela mesma Leona Cavalli de *Um céu de estrelas*, e dirigido por Roberto Moreira, colaborador assíduo de Tata Amaral. O mesmo se poderia perguntar a respeito de uma das nossas mais eloquentes cineastas feministas, Lúcia Murat, diretora do celebrado docudrama pré-Retomada, *Que bom te ver viva* (1989), um ataque corajoso aos crimes da ditadura contra as mulheres cujo lançamento coincidiu com o fim do regime. Desde então Murat tem retornado regularmente à temática feminina, como em *Maré, nossa história de amor* (2007), um musical à moda de Bollywood ambientado na favela. Mas seriam seus filmes mais feministas do que, digamos, os de seu contemporâneo Eduardo Coutinho? Tanto quanto Murat, Coutinho apresenta impecáveis credenciais políticas com sua luta de duas décadas contra o regime militar, documentada em *Cabra marcado para morrer* (1985). Mais recentemente, ele tem se voltado para as mulheres, sejam habitantes das favelas cariocas, como em *Santo forte* (1999); artistas profissionais e amadoras, em *Jogo de cena* (2007); ou camponesas nordestinas, no supracitado *O fim e o princípio*.

A autoria compartilhada entre homens e mulheres, assim como o feminismo masculino, diluem a especificidade da autoria feminina, e por isso, se quisermos realmente apreciar as conquistas feministas e de outras lutas políticas no cinema brasileiro, devemos ir além da diferença. Processos de construção do “outro” e de reconhecimento da “diferença” dão base aos Estudos Culturais no que concerne a defesa e o respeito por aquilo que Emmanuel Lévinas chama de “a infinita alteridade do outro”, e que informa a filosofia de Derrida, Irigaray e Spivak, entre outros. Contudo, como lembra David Rodowick, a máquina binária, entrincheirada na filosofia ocidental, e que se reproduz na oposição homem/mulher, “sempre se apresenta como totalidade e universalidade” (RODOWICK, 2000: 182), prestando-se ao pensamento abstrato, mas mostrando-se necessariamente redutora quando aplicada à realidade concreta.

O ímpeto totalizador do dualismo homem/mulher também se faz sentir na teoria feminista do cinema. Isto porque as suas premissas fundacionais repousam no esquema centro/periferia que coloca o *mainstream* hollywoodiano contra o resto do mundo, imputando um signo masculino a Hollywood, de forma a caracterizar a vanguarda ou o cinema experimental, principalmente aquele dirigido por mulheres, como a única alternativa possível. Tal esquema fez sentido e teve um extraordinário impacto político no seu lançamento, bem representado pelo ensaio “Prazer visual e cinema narrativo”, de Laura Mulvey, publicado pela primeira vez em 1975. Contudo, seu cunho universalizante acabou deixando parte do cinema mundial fora do alcance do radar feminista, ou, no melhor dos casos, reduzida a vozes periféricas que dependem da força centrífuga de Hollywood para serem ativadas. A oposição masculino/feminino que determina os elementos ativo e passivo da construção do olhar cinematográfico só pode ser entendida a partir dos paradigmas do cinema clássico hollywoodiano, deixando pouco espaço para as fronteiras fluidas de gênero e sexualidade no cinema dito “moderno”. Rodowick observa mesmo que, apesar da sua importância capital, a teorização feminista pioneira de Mulvey não encontra apoio sequer no próprio pensamento freudiano que o informa:

Costumamos dizer que todo ser humano apresenta impulsos instintuais, necessidades e atributos tanto masculinos quanto femininos; mas se é verdade que a anatomia define as características da masculinidade e da feminilidade, a psicologia não o pode fazer. Para a psicologia o contraste entre os sexos se dissipa no contraste entre atividade e passividade, no qual apressadamente tendemos a identificar a atividade com a masculinidade e a passividade com a feminilidade, uma noção que de modo algum se confirma universalmente (FREUD *apud* RODOWICK, 2000: 195)

Uma prova de que novas ferramentas teóricas são necessárias para entender a relação entre sexo e poder no cinema atual encontra-se no filme brasileiro *Crime delicado* (2006), dirigido por Beto Brant, um dos artistas mais criativos a emergir durante a Retomada. O filme se distingue por sua autoria múltipla já a partir do roteiro, escrito por cinco colaboradores, ao que veio se unir o espaço dado à improvisação dos atores com base em suas próprias biografias, notadamente aquela da protagonista feminina, interpretada pela atriz

Lilian Taublib. Já nas imagens iniciais o filme demonstra uma consciência e uma intenção de desafiar os mais importantes princípios da teoria tradicional do cinema, com destaque para a posição da mulher como objeto passivo do olhar e também para questões pertinentes à representação de minorias, como os deficientes físicos. O engajamento do filme nas teorias feministas é particularmente notável na cena do bar, na qual a dupla de protagonistas – o crítico de teatro Antônio (Marco Rica) e a modelo de arte Inês (Taublib) – se encontram pela primeira vez. Inês é mostrada, inicialmente, sentada à mesa com amigos, enquanto Antônio, sozinho, come um sanduíche no balcão em frente a ela. Os amigos de Inês vão embora e Antônio e Inês trocam olhares. Antônio vai até a mesa de Inês e o diálogo que se segue estabelece o personagem de Inês como fruto de uma era feminista e igualitária:

Inês:- Tudo que eu quero eu consigo. Você estava olhando pra mim.

Antônio:- Você que estava olhando pra mim.

Inês:- Eu estava mesmo olhando para você.

Inês, assim, imediatamente se define como mulher liberada, livre para fazer o que quiser. É ela que flerta com o homem, toma a iniciativa do primeiro contato físico e o convida para sair com evidente intenção sexual. Nessa cena, se há alguma vítima dentro da relação homem/mulher, trata-se do homem. Ainda assim, a forma como nós espectadoras lemos essa relação pode estar sendo modulada pelo ponto de vista masculino de Antônio, que continua sendo o narrador do filme e o “dono do olhar do espectador”, segundo a definição de Laura Mulvey da construção do olhar no cinema clássico hollywoodiano. Mas o axioma da mulher passiva é desafiado quando o objeto do olhar é subitamente revelado como uma falta. Quando Inês se levanta e pega suas muletas, torna-se claro que seu “algo mais” é, na verdade, “algo a menos”, uma perna que falta. O foco de interesse é, assim, desviado para uma ausência que não pode evocar o estereótipo do objeto passivo de desejo, mas apenas a sua inexistência.

Na história, Inês posa para um pintor, José Torres Campana, interpretado pelo mexicano Felipe Ehrenberg, um pintor na vida real. Mais adiante no filme, em *flashback*,

vemos Inês posando para o quadro-chave do filme, intitulado “Pas de deux”. O pintor e a modelo estão nus e se envolvem em diversos tipos de abraços, durante os quais ele desenha os esboços que serão posteriormente transferidos para a tela. Ambos os processos (os esboços e a pintura em si) são filmados em curso, ou seja, Ehrenberg produziu o quadro durante a própria filmagem. Assim, o que vemos nesta cena são os atores saindo do regime representacional e entrando num regime apresentacional, no qual a produção de uma obra de arte ocorre de maneira simultânea à sua reprodução. O fato de que isto envolve nudez completa e intimidade física entre o pintor e a modelo e de que, ao final, a modelo, que é deficiente física na vida real, teve que remover sua prótese diante da câmera indica o efeito transformador que o filme teve na vida dos atores e como eles também foram autores do filme por meio de uma obra de arte executada durante a filmagem.

O quadro resultante, “Pas de deux”, tem no seu centro um pênis ereto colocado ao lado de uma vulva dilatada. O mais notável, no entanto, é que o órgão masculino aparece como substituto da perna ausente, preenchendo por assim dizer o vazio na representação que permite que a arte (e o sexo) floresçam. Esse quadro, e o modo como foi composto, demonstra, no meu entender, que o cinema brasileiro, em seus melhores momentos, se move para além da representação unificada das mulheres e as coloca, em vez disso, ao lado dos homens de maneira complementar e indistinguível. Eu diria mesmo que o contexto do filme e o contexto do qual o filme emergiu constituem um mundo pós-diferença, onde noções de normalidade comumente usadas para definir um “outro” deixaram de existir. É um mundo no qual, como coloca Alan Badiou, “a alteridade infinita é simplesmente *o que há*” (BADIOU, 2002: 25). A mulher deficiente é diferente do homem eficiente na medida em que todos os indivíduos são diferentes uns dos outros e dependem de como são vistos para fazer sentido. Em vez de um atributo vitimizador, a diferença se torna o grão de originalidade essencial à criação artística.

Tradução de Ramayana Lira

Referências

- BADIOU, Alain. *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*. Trad. Peter Hallward. Londres/Nova York: Verso, 2002.
- BAUMAN, Sygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.
- BURCH, Noël. *Revoir Hollywood: la nouvelle critique anglo-américaine*. Paris: Nathan, 1993.
- KAPLAN, E. Ann. Preface. In: _____ (org.). *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. v-vi.
- MARTIN, Angela. Refocusing Authorship in Women's Filmmaking. In: GRANT, Barry Keith (ed.). *Auteurs and Authorship: a film reader*. Malden: Blackwell, 2008. p. 127-34.
- NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- _____. (org.). *The New Brazilian Cinema*. London/New York: I.B. Tauris, 2003.
- _____. *A utopia do cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: CosacNaify, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *The Emancipated Spectator*. London/New York: Verso, 2009.
- _____. *Dissensus: on Politics and Aesthetics*. London/New York: Continuum, 2010.
- RODOWICK, David N. The Difficulty of Difference. In: KAPLAN, E. Ann (org.). *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 181-202.

Data do recebimento:
23 de outubro de 2012

Data da aceitação:
20 de janeiro de 2013